Vampirismo retroactivo: en torno a *La era de la discrepancia*[1]

Cuauhtémoc Medina

In memoriam
Olivier Debroise, 1952-2008

Amnesia institucionalizada

Desde el momento en que empezamos a concebirla, a mediados de los años noventa, los involucrados en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*[2] entendimos el proyecto como una intervención curatorial sobre la textura de la memoria cultural y no como una exposición sin más. *La era* formó parte de la serie de procedimientos críticos e intelectuales en los que estuvimos comprometidos desde que operábamos en el grupo Curare al demandar en la práctica, tanto como en el discurso, la puesta en marcha de una distinta inscripción institucional, intelectual y afectiva para el arte contemporáneo en México como componente crucial de la vida pública. Debido a ello, entendimos esta muestra como una intervención política, localizada en varios planos simultáneos.

Crítica institucional

La era fue concebida como una especie de proyecto de museo de arte contemporáneo, como la refutación práctica de las objeciones que pudieran haberse planteado a la existencia de representaciones permanentes de arte reciente en los museos locales. Reaccionábamos a la falta casi absoluta de colecciones públicas y privadas, investigaciones históricas y repertorios documentales sobre el periodo artístico posterior a 1968. Pensamos este proyecto como un gesto que debía plantear a la sociedad y sus instituciones culturales un reclamo de inserción. Queríamos, en efecto, avanzar en una especie de institucionalización. Para obtener ese efecto, nuestra intervención debía ser rotunda y ambiciosa: era necesario crear un *fetiche*, que implicara, además de un proyecto epistemológico, una circulación de valores.

Museo temporal

La era de la discrepancia quiso ser una especie de museo temporal, una exhibición de exhibiciones. La muestra se ligaba a las otras dos iniciativas que en este sentido asumió la Universidad Nacional: la creación de las colecciones, edificio y proyecto museístico del MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) en 2008[3] y la reconstrucción del museo El Eco de Mathias Goeritz[4]. El proyecto estaba inscrito en una estrategia de reorganización del tejido de la política artística local, donde la Universidad viene, como en muchos otros terrenos, a subsanar las catastróficas fallas de la estructura del Estado, arrebatando el monopolio del control artístico institucional al gobierno federal y sus agencias.

Hipótesis crítica

En lugar de abonar en la historia del arte como despliegue de personalidades y estilos, adoptamos una lectura que, en cierta forma, tiene mucho de la definición antropológica de ciertas subculturas o "tribus" visuales. Las agrupaciones en que la muestra estaba dividida operan como diferenciaciones: no se trata de la contribución a la cultura o el arte en general, sino de gestos que apuestan a determinado campo de prácticas. Quisimos transmitir la noción de que no hay una trama cultural común, sino aventuras que pueden ser coetáneas, porque quieren combatirse mutuamente y no alcanzan a ser complementarias. Apostamos a transmitir la idea de que intervenir artística y culturalmente es producir una diferenciación, una escisión, un sesgo. En ese sentido, buscamos minar el prestigio de las construcciones generales: la pintura, la cultura nacional, la propia noción vacía de "lo cultural".

Políticas de la temporalidad

Trazar una muestra que inicia en 1968, en torno al origen del Salón Independiente (1968-1971) por la renuncia de los artistas a participar en los eventos oficiales de la Olimpiada en México,

al mismo tiempo que se reprimía al movimiento estudiantil, no era un capricho contracultural, como varios de nuestros críticos sugirieron, ni menos la ambición de subordinar las genealogías artísticas a una trama política. Más bien supone habernos hecho cargo de que tras 1968 el entramado de las condiciones del arte y la cultura sufrieron una alteración fundamental, donde una parte importante de las apuestas sociales que no podían trasladarse al campo de la constitución del Estado repercutieron en la trama de "lo cultural". Por un lado, una de las hipótesis decisivas de nuestra muestra es ver en la genealogía que va del Salón Independiente al movimiento de estrategias urbanas de los Grupos de los años setenta, pasando por los circuitos experimentales de los libros de artista que inspiró 4, una continua reelaboración de las utopías colectivas y autogestivas que incubó el 68. En retrospectiva, convendría más bien decir que en el arte se trasladó una parte de la energía de experimentación de las subjetividades de la izquierda, y que incluso en la falla se manifestó la complejidad de atinar a formar un nuevo sujeto histórico más allá de la dinámica del modelo partido-proletariado, vanguardia-foco guerrillero. Del mismo modo nos pareció crucial sugerir una serie de momentos de una virtual "izquierda visual" que, a lo largo de los años setenta, ochenta y noventa, busca reorientar el imaginario radical hacia nuevos referentes: desde las guerrillas centroamericanas hasta los subalternos suburbanos, pasando por el quiebre de las nociones de identidad nacional para formular una micropolítica identitaria. No nos parece en absoluto ajeno a la trama del periodo el modo en que diversas formas de producción artística asumieron a la vez el vacío artístico programático y el vacío programático político. También por esa preferencia por una determinada intensidad política pasional, se explica nuestra evidente displicencia por las formas de práctica artística que no tuvieron una apuesta subjetiva o intelectual radical. No puede escapar al espectador que, en un cierto nivel, la crónica que planteamos tiene que ver con concebir el final del siglo XX como iluminado con la frase de Godard en *Masculin féminin*: "Los hijos de Marx y la Coca-Cola."

De modo similar, nuestra decisión de dar por terminada la muestra con la crisis económica y política de 1994 y 1995 tendría que sugerir la suposición de que, con el final del régimen de partido único en México, se abre una etapa política distinta, donde los contenidos políticamente intensos del siglo XX se han vuelto una parte crucial de la producción artística visible, mercantil, mediática e institucionalmente. Esa colusión de mercado y politización no nos desespera, en parte porque nos cuesta trabajo imaginar cómo podría la cultura radical operar en el capitalismo tardío y recargado sin utilizar la forma mercancía como mecanismo de diseminación. Estudiar la dinámica entre cultura y sociedad en el periodo presente requeriría otro dispositivo teórico. Imaginamos que la recuperación de la historia dependía de hacer una especie de *vampirismo retroactivo*: revertir el prestigio del arte contemporáneo presente sobre su pasado obliterado.

Corrientes de diseminación

El contagio cultural es todo menos escolar y territorial. Todos los aquí presentes podemos testimoniar sobre el efecto de botella perdida en el mar que decidió nuestro involucramiento en un determinado campo cultural. Es en efecto por la contaminación esporádica o la transmisión indirecta que accedemos a las referencias cruciales de nuestra vida: la fotocopia con un *Contrarrelieve* de Tatlin vista en el momento justo, el fragmento de una película de Jodorowsky que nos da la clave para cuestionar nuestro progresismo, la fortuna de haber sido llevado por una amiga a un homenaje a Sergey Kuryokhin, el encuentro inesperado de una obra en un museo que, a pesar de la trama museográfica donde está inscrita, resalta como un momento único e irrepetible, diseñado ex profeso para cada uno. Todo argumento purista en contra de la incorporación del arte y la cultura radical en el museo o la historiografía para salvar su carácter anti-sistémico es una expresión de una extraña religiosidad que colabora eficazmente con la represión mediante el control de una información supuestamente ortodoxa. En *La era*, en cambio, quisimos activar el mayor espacio de diseminación que nos ha sido posible, sobre todo mediante un tipo de catálogo-libro que pretende incitar a un continuo descubrimiento de referencias, casos y ejemplos, más que proporcionar un recuento sistemático y cerrado de un periodo. La decisión misma de concebir el libro de la muestra como una especie de *scrap-book* tenía un propósito muy preciso: hacer una publicación que nosotros hubiéramos consumido a los veintitrés años, en cuanto a que ofreciera un recuento cultural como territorio de aventuras y promesas y no como un cuerpo de obras ominosamente terminadas. La memoria cultural debe ser preservada no por fidelidad hacia el pasado, sino con la ambición de hacer posibles explosiones futuras. Pensar de otro modo es querer que el radicalismo se transforme en esoterismo, con todas las ventajas que implica controlar un campo de secretos.

Los motivos de un título

Que un proyecto como *La era de la discrepancia* hubiera podido llegar a buen término tuvo mucho que ver con la fortuna de que en 2003 la muestra fuera adoptada por el proyecto cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. En tanto por lo general los museos ejercen un criterio productivista que centra los esfuerzos curatoriales en producir del modo más espectacular posible la unidad aristotélica de tiempo, trama y lugar de la exhibición de arte tradicional, operar dentro de la UNAM hizo fácil transmitir la idea de que éste era un proyecto centrado en la investigación que tenía en la muestra antológica sólo una de sus paradas. Durante cuatro años gozamos (y maliciosamente abusamos) de todas las ventajas que supone operar en una institución académica verdaderamente extraordinaria, que permitía movilizar los acervos de la principal Filmoteca del país, varias bibliotecas y el único centro de investigación sobre la materialidad

y técnicas artísticas, el Laboratorio de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, para coordinar la reconstrucción de obras con un criterio científico de investigación. Finalmente, tuvimos la enorme ventaja de utilizar el espacio mismo de enseñanza como campo de pruebas de nuestros argumentos, gustos y elaboraciones. Por dos años, en paralelo a las juntas curatoriales semanales que resolvían la coordinación del equipo, colonizamos los seminarios del posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras para cubrir nuestras listas de lectura en torno a la discusión con los estudiantes de maestría.

En esa perspectiva, el título de la muestra surgió naturalmente. *La era de la discrepancia* remite y memorializa uno de los gestos más notables de la historia política mexicana: la declaración del rector de la Universidad, Javier Barros Sierra, que en 1969 a poco más de un año de la matanza de Tlatelolco proclamaba: "¡Viva la discrepancia!" tras señalar que si la Universidad había sido atacada era por cumplir su función de discrepar. Tras desafiar a la presidencia de la república defendiendo el derecho de manifestación democrática durante las batallas del movimiento de 1968, el rector Barros Sierra propuso la visión de una nueva república, basada en una relación inédita entre autoridad y sociedad que, en lugar de temer el desacuerdo, lo proponía como centro de las funciones de su aparato educativo y su clase académica. Opuesta a toda visión hegemónica de cultura, la frase de Barros Sierra nos parecía la más apropiada para describir una era donde, a pesar del desprecio del *establishment*, los productores culturales optaron por el disenso creativo con una intensidad difícilmente comparable a otro sector de la cultura. No obstante, conviene aquí precisar con el diccionario en mano que "discrepancia" no es lo mismo que "oposición" o "subversión". Uno de los elementos que nos atrae del concepto de discrepancia es su uso en el campo científico, que refiere más que a la contrariedad, a la noción de que dos o más datos difieren y sugieren una inconsistencia. Discrepar involucraba curar una muestra basada en choques, fricciones, desacuerdos, pero también en displicencias, desplazamientos laterales y el espacio cultural para la ilusión, la irresponsabilidad y la reticencia.

Los resortes de lo local son ya el entramado global

De todos los argumentos que se han perfilado en torno a la exhibición de *La era de la discrepancia*, hay uno que nos sorprendió con una especial intensidad: el reclamo de algunos reseñistas de que nuestro punto de partida debió haber sido un análisis definido a partir de "nuestras propias ideas" y relatos y la toma de una autoconciencia endógena[5]. Los curadores de *La era de la discrepancia* nos sabemos parte de un contexto que, en las últimas dos décadas, ocurre en el norte y el sur donde el arte, la contracultura y la producción visual del último tercio del siglo XX reclaman su inserción en el discurso del museo porque la noción de "arte contemporáneo" ha cambiado de valencia social. Es por eso que también el programa de exportación de la muestra tuvo la expectativa de movilizar los intercambios y vibraciones sur-sur. Si bien fracasamos al tratar de que la muestra viajara a Estados Unidos y Europa, donde las instituciones centrales rechazan albergar muestras definidas geográficamente a menos que las generen sus propios intereses de producir estereotipos nacionales, el recorrido de la muestra apuntaba con mayor energía a viajar a Sudamérica. Al presentarse durante 2008 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, y en la Pinacoteca do Estado en São Paulo, Brasil, queríamos suscitar un contagio de tácticas.

Hoy, quizá por primera vez, hay un *arte contemporáneo* en dos sentidos: la obra de arte ocurre en una relación de interacción directa y no mediada con el tiempo social, sin los sesgos, retrasos, adelantos y culto de lo intempestivo del arte moderno. Con ello, se ha desvanecido en gran medida la hostilidad entre producción y recepción. Por desesperante que resulta a quienes tienen nostalgia de la función de tensión crítica de la vanguardia, el arte contemporáneo tiene una crecientemente fluida relación con su sociedad huésped: colecciones, capitales, museos, públicos, aparato educativo y la atención textual se derraman sobre la producción del día con una disposición que hubiera sido impensable a los modernistas. En ese sentido, el arte es *contemporáneo* de su sociedad de un modo inmediato y rotundo que no era posible argumentar desde 1793.

Pero también se ha desvanecido la suposición de que la geografía representaba atrasos y adelantos: ya nadie sostiene abiertamente que la periferia sigue, imita o reelabora las novedades del centro bajo un esquema difusionista, sino que las diversas latitudes ocupan un mismo horizonte temporal, incluso si persisten asimetrías de poder y visibilidad. La resistencia a esa multipolaridad subsiste, sin embargo, en el relato compartido de la historia del arte, que sigue siendo la narrativa del arte moderno centrada en la región de la antigua OTAN.

Bajo esos términos es que hay que asumir que muchas de las operaciones curatoriales con el pasado reciente alrededor del globo involucran la tarea común, no del todo consciente, de componer un relato multifocal e irreducible a la narrativa metropolitana, que intenta mostrar un entramado geográfico y de genealogías culturales que nada tiene ya que ver con la noción de *mainstream* del modernismo. No hay, en efecto, "corriente principal": tan sólo rutas entrecruzadas, en una trama desigual de poderes, que hacen el relato histórico crecientemente enmarañado. Pero en esa dimensión de complejidad, no es posible ya trazar una historia local o nacional del arte que establezca su lógica de desarrollo y su propia temporalidad de modo "interno" en tanto las genealogías artísticas también sufren un proceso casi instantáneo de globalización.

En efecto, como planteamos en el texto de presentación del catálogo[6], *La era de la discrepancia* tuvo su origen en el desasosiego que a varios de los curadores e historiadores del arte locales nos produjo la reescritura superficial de los relatos

locales que acompañó la visibilidad que el arte contemporáneo local adquirió a mediados de los años noventa. Nos alarmaba la posibilidad de que la producción de varias generaciones de artistas tras el muralismo, y antes de la emergencia global de artistas como Gabriel Orozco o Francis Alÿs, quedara enteramente anulada[7]. Para nosotros resultaba evidente que la inserción de una escena artística en el territorio globalizado involucraría una renegociación de las genealogías periféricas. Es en el nivel de estas interacciones que se producen las disputas por la inserción, que también opera por transfusiones de prestigio y contemporaneidad *retroactivas*.

En cualquier caso, hay un motivo pasional que nos obliga a pensar esta muestra por fuera de cualquier esquema de "cultural nacional". Quisimos pensar en una muestra que hiciera justicia a una gama de obras y gestos que ocurrieron en medio del desinterés o el desprecio de instituciones y públicos locales. *La era de la discrepancia* quiso ser un catálogo de pasiones y producciones que ocurrieron a pesar de México.

Notas

1. Texto originalmente presentado en el simposio en torno a *La era de la discrepancia. Recargando lo contemporáneo: estrategias curatoriales de rescate del arte reciente*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Dirección de Artes Visuales, UNAM. Auditorio de la Coordinación de Humanidades, 10 de septiembre de 2007.

2. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, curada por Olivier Debroise, Álvaro Vázquez, Pilar García de Germenos y Cuauhtémoc Medina, fue organizada para el Museo Universitario de Ciencias y Artes, de la Universidad Nacional Autónoma de México, del 18 de marzo al 30 de septiembre de 2007. Posteriormente viajó al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina (MALBA) y a la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Sitio de la red que recoge textos, reseñas e imágenes de la muestra: http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/~discrepancia/

3. http://www.muac.unam.mx/webpage/index.php

4. http://www.eleco.unam.mx/sitio/

5. Monica Mayer, "Artes Visuales", *El Universal*, México, D.F., 8 de junio de 2007 (versión en línea: http://www.eluniversal.com.mx/columnas/65618.html).

6. Veáse: "Genealogía de una exhibición", pp. 20-26.

7. En particular, Debroise y Medina reaccionaron en su momento al argumento en el material de difusión del proyecto de Gabriel Orozco para el MoMA neoyorkino en 1993, que afirmaba que el trabajo de Orozco derivaba de rechazar la tradición del muralismo mexicano. Además de la falsedad del aserto, el argumento suponía la total erradicación de seis décadas de reacciones, polémicas y rechazos antimuralistas locales, que aparecían invisibles al MoMA precisamente como resultado de su propia política de exclusión. Véase al respecto: Olivier Debroise, "Mexican Art on Display", en Carl Good y John V. Waldron (eds.), *The Effects of the Nation: Mexican Art in the Age of Globalization*, Filadelfia, Temple University Press, 2001, p. 35, n. 11, y Cuauhtémoc Medina, "Delays and Arrivals" (1997), *Curare*, núm. 27, julio-diciembre de 2006, pp. 113-117. Véase: "Genealogía de una exhibición", pp. 20-26.